

TEATRO NAVAL DE LAS ESPAÑAS

JORGE URRUTIA

Universidad de Sevilla

Decir que un imperio tiene deseos totalizadores y unificadores no es ninguna originalidad. Lo que importa, y lo que distingue a un imperio determinado de los demás, es el modo en que se quieren llevar a cabo tales deseos, las premisas sobre las que se asienta la política imperial. Desde Roma a las capitales de los modernos imperios, pasando por las distintas de la monarquía española áurea, el dominio territorial ha pretendido sustentarse en diferentes concepciones del poder.

La periodización del gobierno del emperador Carlos suele distinguir tres etapas. La primera, denominada borgoñona, que se clausura con la paz de Cambray (1529), permitió precisamente elaborar una utópica idea de Imperio, a la que no sería ajeno Nicolás Perrenot, señor de Granvelle, cuyo palacio de Besancon anuncia la elegante y exacta sobriedad de la edificación española de la segunda mitad del siglo. Las otras dos etapas, mediterránea y germánica, se consideran por los historiadores de política más realista, agotada la moderación erasmiana y definitivamente opuestas las posturas religiosas.

Todo imperio necesita controlar la información y difundir su ideología. El mantenimiento de la estructura política depende precisamente de ello. No se trata sólo de imponerse por la fuerza, sino que se pretende convencer, demostrar que se está en posesión de la verdad.

El cambio fundamental que se produce entre el proyecto político de Carlos I y el de Felipe II es que, para el primero, el Imperio era producto de la variedad en la unidad, mientras que para el segundo se imponía la unidad de la variedad, siendo Castilla modelo y cabeza. Desde los puntos de vista de la estética y de la retórica, esa dialéctica de la unidad frente a variedad delimita la oposición del Renacimiento con el primer Barroco. El Imperio español, perdida con Felipe II la noción ecuménica que poseía el emperador Carlos, sobre todo durante el primer período de su gobierno, debe construir una imagen de sí mismo que será la imagen de una España fuerte, gerente de los asuntos del mundo y que producirá inmediatamente contraimágenes. El orgullo de pertenecer al país más poderoso de la tierra que demuestran, a través de Francia, Italia o los Países Bajos, los soldados

españoles hace que surjan caricaturas de esos mismos combatientes porque, como explica Marcelin Defourneaux, injurias y burlas no son sino el rescate del miedo suscitado por una nación que cubre con su sombra toda Europa¹. Por ello el italiano Alessandro Tassoni, en 1602, quiere hacer ver que el jardín de las delicias del que vienen los soldados españoles a presumir y a amenazar, no es sino un conjunto de campos de polvo rojizo que sólo producen romero y lavanda, montañas de rocas desnudas, colinas sin agua ni hierba y ciudades de cabanas. El profesor Wentzlaff-Eggebert ha estudiado las parodias de Don Quijote en Francia, parodias que sólo son posibles porque los franceses vieron en el personaje un peligro o bien porque, sin posibilidad de reaccionar creando una figura irónica propia, utilizaron a Don Quijote como parodia del soldado español.

Hemos llegado, pues, a una lucha de símbolos, que aún no sustituye a la más sangrienta de los campos de batalla pero que hará estragos perniciosos todavía más duraderos. El fracaso de la política de propaganda de la casa de Austria es evidente si pensamos en los valores que nombrar al Duque de Alba sigue teniendo para las madres holandesas y belgas, o la influencia de la leyenda negra aún hoy, e incluso en España, por encima, muchas veces, de una mínima investigación histórica.

No es fácil, a esta altura de fines del siglo XX, imaginarnos cómo podía concebirse la propaganda y la difusión de la ideología en los últimos años del siglo XVI. Sin embargo, podemos suponer que el control de la información, entendida ésta en un sentido lato, debería ser fundamental, del mismo modo que hoy en día aunque, evidentemente, por procedimientos distintos.

El mejor modo de imponer un determinado concepto del mundo ha sido siempre recurrir a un lenguaje que permita producir el «efecto de realidad». Si lo que llamamos 'mundo' o 'realidad' no es sino una construcción cultural, una ordenación de la naturaleza nunca percibida, la forma idónea de obligar a que cambie ese concepto es construir una apariencia de realidad que se imponga, no como apariencia, sino como realidad; es decir: como perfecta ordenación del caos. Se trata, pues, de acudir a los sistemas de representación, desarrollados enormemente en los últimos cien años a través del cine o de la televisión —sistemas con los que se ha ganado en rapidez y en intensidad—, pero siempre manifiestos a lo largo de todas las épocas en las ceremonias de distinto tipo (actos religiosos, coronaciones, conmemoraciones, desfiles, demostraciones de diferente orden, etc..) y en el teatro. El espectáculo religioso, por ejemplo, siempre tuvo presente la capacidad de convicción del «efecto de realidad».

En la segunda mitad del siglo XVI la situación política y social motiva un cambio en el concepto del espectáculo teatral, tanto religioso como profano. «Que al llegar al último cuarto del siglo XVI empiecen a acondicionarse algunos locales en Madrid —como también en Londres— para llevar a cabo en ellos, permanentemente, representaciones teatrales, es algo que puede responder, si se quiere, a influencia de la antigüedad, una más de las que trajo consigo el humanismo —escribe José Antonio Maravall—. Y sería necesario, sin embargo —continúa—,

¹ *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, París, Hachette, 1964, pág. 28.

recurrir a otras razones para explicar que antes de que acabe el siglo XVI, sobre las influencias clasicistas e italianas, se produzca en España el fenómeno de aparición de los temas de la historia nacional, la apropiación del contenido épico del *Romancero*, la exaltación de los valores que se atribuye la particular comunidad de los españoles².

El período que indica Maravall, el último cuarto del siglo XVI, puede adelantarse. El cambio de monarca coincide con la necesidad de fijar el espacio de la representación. El mismo año en el que abdica el emperador Carlos, 1558, por ejemplo, el Ayuntamiento de Valladolid otorga a Lope de Rueda dos terrenos para edificar lo que luego sería un corral para representar fuera de la Puerta de Santisteban. En 1566 debió de haber ya un teatro en Valencia. En 1574 se contaba con un lugar fijo de representación en Zamora. En los últimos veinticinco años del siglo encontramos desde luego numerosos datos, como las primeras noticias de los corrales sevillanos, que corresponden a 1578. Sabemos también que, al año siguiente, había corral de comedias en Barcelona y se compra el solar en el que se edificará el madrileño de la calle de la Cruz. En 1582 se adquiere otro terreno, en Madrid, para el teatro que se construirá en la del Príncipe. En 1583 había corral de comedias en Toledo, en 1584 existía ya el de la Olvera en Valencia, en 1588 lo hay en Granada y, en 1592, en Murcia³. Con una casa de comedias contará la ciudad de México desde 1597⁴.

Siguiendo a Maravall en un libro muchas veces no bien comprendido, podemos decir que el teatro español se irá conformando «como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva»⁵. Se trata de difundir una ideología pero también, como he dicho antes, de elaborar una imagen de España, de la sociedad española que se desea y que se impone por medio de una presentación escénica. Así, ese teatro «nos da un conjunto de mitos en los cuales se apoya ideológicamente la realidad establecida; por consiguiente, con todo el enmascaramiento de la realidad que una ideología así constituida lleva aparejado»⁶. No se trataba de llevar a cabo un teatro didáctico, sino de ofrecer una «realidad» que contribuyera, por su capacidad de convencimiento, a que el espectador fijase «su modo de reaccionar ante situaciones decisivas de su vida colectiva»⁷.

Mi propuesta de interpretación histórica pretende de alguna manera dar mayor alcance a la explicación de Maravall. No solamente opino que, efectivamente, la

² JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, págs. 22-23.

³ Tomo estos datos de JOHN E. VAREY, «El teatro en la época de Cervantes», incluido en el tomo de Aa. Vv.: *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 206-207.

⁴ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, «El teatro de la América española en la época colonial», en *Obras Completas*, tomo VII, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979, pág. 203.

⁵ MARAVALL, *citado*, págs. 21-22.

⁶ *idem*, pág. 37.

⁷ *idem*, pág. 27.

comedia española (de corral; el teatro de corte o de calle plantean otros problemas) es un teatro ideológico, y por ello un teatro escénicamente pobre, que ofrece una determinada visión del mundo y sistematiza relaciones sociales de dependencia (es decir, que tiende a imponer una verosimilitud precisa), sino que creo que el Imperio español utilizó el teatro para difundir su propia ideología por aquellos países y territorios en los que, de algún modo, influyera. «Los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, orden que había que conservar, en cualquier caso»⁸.

Naturalmente, de ese uso del teatro como vehículo propagandístico de una ideología apenas si tenemos datos. Tampoco pretendo afirmar que se llevara a cabo una campaña de difusión por el extranjero, sino que fue un medio fundamental para cimentar la influencia española y que, en determinados casos se utilizó muy conscientemente.

Es destacable el caso de Lisboa. Sabemos que se dieron allí representaciones en castellano, al menos, desde 1588, ocho años después de la unión de los reinos bajo Felipe II. Entonces empezó a funcionar el Corral o Patio das Fangas da Farinha. También existió otro teatro llamado Patio da Botesga, abierto en 1591, pero el principal fue el Patio das Arcas⁹, que pervivió hasta el terremoto de mediados del siglo XVIII, aunque se había incendiado a fines del XVII. Las compañías solían ser españolas, así como los autores de las obras. También se representaron comedias escritas en castellano por autores portugueses como Manoel Freiré de Andrade, Jacinto Cordeiro, Antonio Henriques Gomes o João de Mattos Frago. Pese al enfrentamiento hispano-portugués, pervivió en conventos portugueses la costumbre de representar obras castellanas que, con el tiempo, fueron aportuguesando la lengua.

También compañías españolas representaron en Francia. Lo estudió Edouard Fournier, el año 1864, en su libro *L'Espagne et ses comédiens en France au l-¹^{me} siècle*. Se refiere a ello Ernest Martinenche en *Moliere et le théâtre espagnol*, de 1906, y, sobre todo, en *La comedia espagnole en France de Hardy á Racine*, de 1900. Martinenche entiende que la primera influencia del teatro español en Francia llega a través de Italia, país en el que la presencia italiana fue, como es bien sabido, significativa¹⁰. Joñas A. van Praag, por su parte, ha estudiado la presencia de la comedia española en los Países Bajos¹¹.

No deja de resultar curioso que, al referirse a esos viajes de actores españoles al extranjero, los historiadores suelen hablar de fracaso. Así, según Martinenche,

⁸ *idem*, págs. 32-33.

⁹ Cuya historia estudian ahora dos profesoras de la Universidad de Sevilla, las doctoras Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, tras el hallazgo de documentos resultado de una investigación que realizaron, bajo la dirección inicial de la catedrático de la Universidad de Lisboa Dra. doña Idalina Resina Rodrigues y de mí mismo.

¹⁰ Para estudiarla pueden servir de introducción: ANTONIO BEIXONI, «Per la storia del teatro italo-spagnolo nel sec. XVII», en *La Biblioteca delle scuole italiane*, 1904, y GIOVANNI MARÍA BERTINI, «Drammatica comparata ispano-italiana», en *Letterature Moderne* 2, 1951.

¹¹ *La comedia espagnole aux Pays-bas au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Amsterdam, 1922.

por ejemplo, la compañía española que acude a París en 1613 apenas tiene éxito, entre otros motivos porque pocos espectadores entenderían algo¹², sin embargo, aún representaba en 1618, cinco años más tarde. Lo mismo puede decirse de la alusión del historiador francés a la compañía de Prado que representó el 20 de noviembre de 1660 y, aunque parece que sólo gustaban sus bailes, seguirá haciéndolo todavía el 19 de febrero de 1667¹³, siete años después, por lo tanto. José Sánchez Arjona cita el caso de Pedro de la Rosa que marchara a París en 1643 y, dado el éxito, volvió en 1674¹⁴.

Interés especial tiene el estudio del inicio del teatro en la América española. Las limitaciones se refirieron siempre a determinado tipo de espectáculo, entendido como pervertidor de las costumbres. Las prohibiciones absolutas serán tardías y no afectarán el teatro escolar ni al misionero¹⁵.

Guillermo Lohmann Villena considera como primera representación dramática en América del Sur la que se hiciera de un auto en Lima, durante las fiestas del Corpus de 1563, aunque fecha desde 1544 algunos ensayos más modestos y una admonición eclesiástica de 1552 le permita afirmar la existencia de un teatro catequista más o menos deturpado¹⁶. Este teatro catequista tuvo, como es sabido, cierto desarrollo y servía, no sólo para explicar con claridad la doctrina católica, sino también para imponer la visión de una sociedad teocéntrica como era la española. No parece posible que pudiera separarse en aquella época la formación religiosa de la política.

Según el historiador del teatro dominicano José Molinaza, «es difícil la existencia de un medio más directo que el teatro para transmitir e imponer ideologías. La iglesia observa las características del mismo en América y, apoyándose en el dominio del imperio, aprovecha esos recursos incorporando al drama americano su ideología. Esto condiciona la evolución del teatro americano; se da la fusión, el híbrido. A partir de aquí, espectáculos con elementos nativos, evidenciarán siempre un sustrato cristiano»¹⁷. Es sintomática a este respecto la descripción que, de la labor del Padre José Hurtado de Colombia, hace Juan Rivero en la *Historia de las misiones de los llanos de Casamare y de los ríos Orinoco y Meta*: «enseñó a sus indios a componer todo género de versos en lengua achagua, conforme al mé-

¹² E. MARTINENCHE, *La comedia espagnole en France de Hardy a Racine*, París, 1900 (utilizo la reimpresión de Geneve: Slatkine, 1970, pág. 306).

¹³ *idem*, págs. 408-409.

¹⁴ JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, pág. 182 (nota).

¹⁵ A una suspensión de representaciones en la Península puede deberse el retraso con el que el teatro español alcanzara Rusia, según Jack Weiner, puesto que Pedro Ivanovich Potemkin llegó al frente de una embajada a Madrid el 8 de marzo de 1668. No pudo asistir a ninguna representación debido al luto decretado por la muerte de Felipe IV tres años antes. Meses más tarde, en París, Potemkin vio varias obras, algunas de las cuales se representarían pronto en Rusia (JACK WEINER, *Mantillas en Moscú. El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pág. 15).

¹⁶ GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1945, *passim*.

¹⁷ JOSE MOLINAZA, *Historia crítica del teatro dominicano*, Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984, tomo I, pág. 24.

todo español, y en todas las fiestas cantaban en verso en esa lengua. Compuso muchas comedias de vidas de santos y autos sacramentales, que habían de representar los indios, con los que los tenía embelesados, aficionados y cautivos, para atraerlos por este medio a la enseñanza cristiana, racional y política»¹⁸. El Padre Hurtado, pues, enseñaba a los indios a componer poemas en su lengua pero encerrando la expresión en la métrica castellana y utilizaba el teatro para embaucarlos y llevarlos hacia lo que él entendía que era la verdad y la exacta ordenación del mundo y la realidad. Así, José J. Rojas Garcidueñas, en *El teatro de Nueva España en el siglo XVI* escribe, con cierta exageración: «Aunque en nuestro país no puede hablarse propiamente de orígenes de un teatro en el siglo XVI, sino, en todo caso, de transformación adaptativa de un teatro extranjero, es de notar que sus primeras manifestaciones se realizan no sólo al amparo de la religión, sino que constituyen una vía de difusión del nuevo credo»¹⁹.

No inocentemente, claro es, los españoles representaron en México, en 1539, la conquista de la isla de Rodas. Y menos inocente aún fue que organizaran, el día del Corpus de ese mismo año, en Tlaxcala, una representación de la supuesta conquista de la simbólica Jerusalén por Carlos I, en la que los actores fueron los propios indios salvo, curiosamente, los papeles de jefes de los ejércitos, que cubrieron el Conde de Benavente y el Virrey Mendoza. Cito a Henríquez Ureña: «La victoria se alcanza mediante la intervención del arcángel San Miguel (...) y la representación termina con el bautismo de una multitud de actores indios, cuya conversión se coronaba así en ocasión solemne». Siguieron tres autos y el escritor de la *Historia de los indios de la Nueva España*, Motolinía, en quien se documenta el crítico dominicano, asegura que —y entendamos bien su sentido mitificador—, en el Auto de la Predicación de San Francisco de Asís, se le acercaban al protagonista muchas aves con mansedumbre²⁰.

Si, por un lado, se está haciendo un espectáculo teatral cargado de ideología para integrar plenamente a los indígenas en un determinado modo de pensar, el poder controla la expresión de los primeros dramaturgos americanos, como demuestra el encarcelamiento de Fernán González de Eslava, en Nueva España, con motivo del estreno de su *Entremés del alcaballero*, en 1574²¹, y el destierro hacia Nueva Granada de Cristóbal de Llerena, poco después del estreno, el 23 de junio de 1588, en Santo Domingo, de su famoso entremés²².

Detengámonos un momento y echemos un vistazo al panorama. El teatro español del Siglo de Oro ejerce una función unificadora, desde el punto de vista ideológico, sobre las masas de espectadoras en los corrales. Influye, bien directamente, bien a través de Italia, en distintos países europeos, especialmente en Francia. Las propias compañías españolas representan en Europa. La misma

¹⁸ Citado por JOSÉ CID PÉREZ y DOLORES MARTI DE CID en *Teatro indoamericano colonial*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 23.

¹⁹ JOSÉ J. ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, 1935, pág. 41.

²⁰ HENRIQUEZ UREÑA, *citado*, págs. 193-194.

²¹ Véase HILBURG SCHILLING, *Teatro profano en la Nueva España*, México, Imprenta universitaria, 1958, pág. 66.

²² Véanse los detalles en el libro citado de MOLINAZA, págs. 97 y ss.

influencia que en España, o mayor, se hace patente sobre los criollos y, además, sirve, con construcciones dramáticas apropiadas, para la conversión religiosa y política de los indios. Geográficamente no parece haber solución de continuidad. Se diría que los subditos de la corona española no pueden nunca librarse de la manifestación sintetizada teatralmente de la ideología. Sólo en el trayecto marítimo entre la metrópoli y América o, más allá, las Filipinas, puede, según parece, esquivarse el espectáculo y la propaganda —hablando en términos contemporáneos— que éste significa.

Los historiadores de la Sevilla del siglo XVI nos presentan la ciudad como una acumulación activísima de hombres y mujeres de todas las latitudes, pendientes siempre de la partida o la arribada de las flotas americanas. A fines de la primavera solían partir los barcos hacia Nueva España. A fines de verano o en otoño los que tienen como destino la Tierra Firme. Gentes de todas las regiones dependientes de los reyes de Castilla acuden a la ciudad y esperan durante meses para obtener el permiso preceptivo y lugar en un navio. Sabemos que, lingüísticamente, la convivencia de hablantes de las distintas modalidades del castellano fuerza en Sevilla la neutralización de las diferencias dialectales. Dicha neutralización explica las características del español americano y la coincidencia allá, en un mismo lugar, de rasgos de procedencia geográfica muy distante en el español europeo. Esa pérdida de las individualidades lingüísticas no se da aislada. Sevilla reafirma las creencias religiosas de los esperanzados viajeros. El elevado número de iglesias y conventos que hay en la ciudad acoge los ruegos y las plegarias, pero también orienta, sin duda, las inclinaciones de su población fija o transitoria.

Probablemente hasta 1567 los emigrantes, futuros conquistadores y colonos, sintieron una menor presión durante la travesía del océano. Pero el 2 de noviembre de ese año las cosas pudieron cambiar. Ésa es la fecha en la que embarcan, en Sanlúcar de Barrameda, rumbo al Perú, los primeros miembros de la Compañía de Jesús autorizados para viajar a América. A partir de entonces, como ya había sucedido en los campos de batalla europeos desde la fundación de la orden, los jesuitas se sumaron a los soldados y navegantes en la milicia contrarreformista.

La Compañía de Jesús había obtenido en 1565 la licencia real para su introducción en América. En el primer viaje demostraron que no estaban dispuestos a limitarse a contemplar el mar desde la borda pues, según puede leerse en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús, «durante el viaje catequizaron a treinta esclavos negros y ejercitaron otros trabajos apostólicos»²³.

Cuáles pudieran ser esos otros «trabajos apostólicos» no lo sabemos, pero sí conocemos los que realizaron los jesuitas en viajes posteriores. El erudito portugués Mario Martins recoge datos de una relación del viaje desde Lisboa a la India escrita por el Padre Bartolomeu Vallone. Había navegado éste en la Santa Bárbara, que partió, junto a otras cuatro naves, el 21 de marzo de 1574. Explica que, por la fiesta del Corpus Christi, se organizó una procesión dentro del navio y se repre-

²³ Véase: LEÓN LOPETEGUI, *El padre José de Acosta S.I. y las misiones*, Madrid, C.S.I.C., 1942, *passim*.

sentó un diálogo en castellano, compuesto por el padre Pedro Ramón. En ese auto intervenían varios pastores a los que un ángel los instruía sobre el misterio eucarístico. Algún tiempo antes, el 12 de abril, antes de doblar el Cabo de Buena Esperanza, se había representado un diálogo de las tres Marías, compuesto por el Padre Vallone. El mismo jesuita escribió en el barco una comedia alusiva a la santa que le daba nombre, Santa Bárbara, que se representó una vez pasado el Cabo. Y, hacia el final del viaje, se hizo representar al menos un diálogo de Nuestra Señora escrito en verso portugués. En total, se han podido documentar en las naves portuguesas ocho piezas de teatro embarcado²⁴, ocho piezas que se representaron —supongo— en algunos de los altillos de la cubierta de las naves.

Que esa práctica de escritura y representación no era exclusiva de las naves portuguesas, sino que era frecuente entre los jesuitas, así fueran los autores españoles, portugueses o de otras nacionalidades, puede suponerse puesto que el Padre Chirino, en su *Relación de las Islas Filipinas i de lo que en ellas an tabaiado los Padres de la Compañía*, de 1604, dice lo siguiente, refiriéndose a hechos de 1598: «Por monstruosidad de ingenio, no callaré lo que el Hermano Vicente Puche hizo de la composición de esta comedia; que con ser en latín y romance, prosa y poesía: grave, ingeniosa y erudita: la compuso en la misma navegación que llevamos los dos de Manila a Zebú al son de las zalomas y cantos de la chusma: y al medio de la navegación se le cayeron al mar todos los papeles en que tenía ya compuesta más de la mitad: y riéndome yo de él porque le había avisado varias veces les pusiese más cobro: sin perder su paz la tornó a componer desde el principio por el mismo estilo sin vacilar ni en una palabra, y prosiguió de manera que cuando llegamos a Zebú (...) ya la llevaba toda acabada: por manera que no hizo en Zebú más que sacarla en limpio para repartirla a los representantes»²⁵.

Es sabido el interés de los jesuitas por el teatro como medio para la formación de conciencias. Mucho se ha escrito sobre el teatro leído o/y representado en los colegios de la Orden. No puede extrañar, por lo tanto, que lo utilizaran también durante las navegaciones, como una más de sus actividades proselitistas o de afianzamiento de la fe y de una ordenación social precisa. Los navegantes sufrirían de esa forma un último proceso de preparación antes de emprender la nueva vida que les esperaba y que iban buscando. Ese teatro naval de las Españas cerraba el círculo del funcionamiento ideológico del espectáculo en el Siglo de Oro. Un teatro embarcado por una orden religiosa surgida a fines del gobierno de Carlos I, como fuerza de choque ya de la Contrarreforma y que será apoyatura de la nueva política del rey Felipe II.

²⁴ MAMO MARTINS, S.J., *Teatro Quinhentista nas naus da índia*, Lisboa, Brotéria, 1973.

²⁵ Citado por W. E. RETANA, *El teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*, Madrid, Victoriano Suárez, 1910, pág. 20.